Théories d'hier, pratiques d'aujourd'hui
Entretiens sur la musique ancienne en Sorbonne

7e édition
En Sorbonne, amphi Quinet (séance inaugurale Jeudi en Salle des Actes)

Les Entretiens seront accompagnés du concert des étudiants de Licence réunis en **ensemble médiéval**, sous la direction de Katarina LIVLJANIC, en l'église Saint-Séverin, le Jeudi 27 Mai, à 17h30

Jeudi 27 mai, 14h30 - 17h

1. Les musiques traditionnelles du maqam : pratiques et théories actuelles en relation avec les anciennes — incidences, enjeux, difficultés ... Ou, pourquoi retourner aux sources ?

Président de séance : Amine Beyhom

Musiques anciennes et moins anciennes du maqam : aspects et enjeux.

14h30. Richard DUMBRILL, British Museum
La *lawha* d'Al-Wanshini.
La *lawha* d'Al-Wanshini est un manuscrit apte à susciter bien des controverses. Il apparait très brièvement en 1929 à Tanger. Farmer en aurait parlé. Puis il disparait jusqu'en 1982 et réapparait à Rabat, où le destin le remet entre les mains de mon ami le Dr Abderrahman Fénnich, médecin et musicologue amateur. Nous le déchiffrons immédiatement, mais avec beaucoup de difficultés. Puis, de retour à Londres, j'apprends le décès de mon ami. Il n'avait que 45 ans. C'était en 1989. Le manuscrit disparait à nouveau à la suite d'un vol dans la maison du défunt maintenant inoccupée.... c'est digne d'un roman de Dan Brown. Au cours de plusieurs conférences à Leiden, à Paris, à Londres, à Rovereto et ailleurs, mes collègues me demandaient de le publier à nouveau (Je l'avais déjà publié pour Arab Affairs, le magazine de la Ligue Arabe, en 1987, mais pour un lectorat non spécialisé). Ayant repris contact, il y a quelques semaines seulement, avec le frère de mon ami (lui aussi médecin) et sa fille, je suis maintenant prêt à exposer sa problématique. En effet la *lawha* de Wanshini donne une autre source que celle de l'hymne à St Jean pour le nom des notes, ainsi que l'origine des clés de *sol*, de *fa* et d'*ut* ; elle fournit l'origine de la note elle-même dans son expression spatio-temporelle, etc. Ce texte est-il un faux ? Et si c'était le cas, pour quelles raisons ce faux aurait-il été rédigé ? Ce n'est certes pas pour de l'argent, pour des raisons que j'exposerai lors de mon intervention. De plus, les principes exposés sont d'une logique incontournable. Cela fait près de trente ans que j'hésite à prendre une décision en ce qui concerne son authenticité. Le moment est peut-être venu.

15h. Mohammed Zied ZOUARI, Université Paris-Sorbonne (PLM)
Des éléments de parenté entre la théorie musicale médiévale d'al-Urmawi et la pratique musicale en Tunisie du début du XXe siècle ?

La musique tunisienne a subi une mutation considérable au cours du XXe siècle. Cette mutation touche à l'authenticité de cette musique traditionnellement transmise par voie orale. Les congrès de musique arabe se multiplient pour tenter de comprendre ses principes et d'y imposer une théorie. Étant constamment tenté par la question de la conformité de la théorie à la réalité de la pratique musicale en Tunisie, je me suis donné comme mission de collecter les enregistrements les plus anciens de la musique tunisienne (archives du centre des musiques arabes et méditerranéennes) et de les confronter aux théories médiévales de la musique arabe, en particulier à celles d'al-Farabi et d'al-Urmawi. Les résultats de mon analyse empirique appliquée sur un seul exemple montrent une similitude assez frappante avec ces théories médiévales. Cet enregistrement, fruit d'une époque ottomane qui n'a cessé d'influencer la musique tunisienne jusqu'au XIXe siècle, garde manifestement plus d'un point commun avec la musique arabe telle que l'entendaient les théoriciens au XIIIe siècle. Les différents éléments relevés grâce à cette analyse pourront mettre en question certains aspects fondamentaux de la théorie musicale arabe contemporaine.

15h30. Amine Beyhom, Chercheur indépendant, associé à Paris-Sorbonne (PLM)

Les mises en genres aristoxéniennes de Farabi - Un exemple particulier de continuité théorique entre Grèce antique et Arabes de l'Âge d'Or.

Peu de chercheurs se sont intéressés aux genres aristoxéniens de Farabi, le fameux Alfarabius dont les écrits étaient connus des philosophes européens du Moyen-Âge. Pourtant, ces genres dénotent non seulement une continuité théorique de la tradition hellénisante, mais aussi une adaptation de cette théorie pour une meilleure description de la musique "arabe" de cette période. Farabi divise ses mises en genres (indicateurs typiques de contenance intervallique des genres) en usuelles et non usuelles ; la grande surprise est de constater que les quatre mises en genres usuelles de cet auteur, oubliées ou négligées depuis des siècles (Farabi a vécu aux IXe et Xe siècles), correspondent parfaitement à la formulation théorique des genres dans la théorie moderne du maqâm initiée par le traité de Mashaqa au début du XIXe siècle et consacrée par le Congrès du Caire de 1932 (et par le livre de Rodolphe d'Erlanger "La Musique Arabe" dont le premier tome est sorti en 1930).

La question corollaire qui se pose est : par delà le rapprochement théorique Greco-Arabe, est-ce que cette formulation « moderne » est réellement aristoxénienne (c'est-à-dire basée sur la fonction des intervalles de seconde au sein de l'échelle), ou n'est-elle que le reflet des dérives harmonicistes que nous constatons depuis plus d'un siècle, consistant en l'émiettement de l'octave en intervalles de mesure qui n'ont plus qu'une fonction quantitative au sein de l'échelle ?

16h Pause

2. Table ronde sur le thème : Une théorie pour les musiques arabes ? ou Enjeux et difficultés dans l'interprétation des textes arabes

Modérateur : Amine Beyhom

16h15

Développement et lignes directrices : Le concept de « Musique Arabe » est récent : il date à peu près de la période de la Nahda, la « Renaissance » dans les pays arabes à l'articulation des XIXe et XXesiècles. Dans les trois régions principales d'influence de la musique du maqâm, les pays arabes, la Turquie (et le chant byzantin) et l'Iran, de nouvelles théories se cristallisent suite à ce tournant historique et consacrent des divisions fines de l'octave en 24 intervalles, égaux ou pas, ou en 51, 68 ou encore 72 intervalles appelés comma ou « minutes ». Cette rupture théorique forte n'a d'égale que celle enclenchée au XIIIe siècle par Safiyy-a-d-Din al-Urmawi, avec le passage d'une description mixte diatonico-zalzalienne (avec une intégration des intervalles « neutres » en multiples impairs — et approximatifs — du quart de ton) à une formulation pythagoricienne (par Urmawi) en cycle des quintes.

La problématique proposée traite des musiques qui sont supposées refléter ces théories : ont-elles tellement évolué depuis Farabi et (ibn) Sina jusqu'à Urmawi, et du temps de celui-ci jusqu'à la période contemporaine ? Est-ce qu'une musique traditionnelle n'est pas supposée conserver des caractéristiques constantes avec le temps ? En d'autres termes, est-ce que ces différentes théories recouvrent une réalité changeante de la musique du maqam, ou est-ce qu'elles ne représentent que différentes manières de décrire une seule et même musique, ou encore ne sont-elles que le reflet des contingences de l'époque (ou de la région) à laquelle elles appartiennent ?

Quels sont les enjeux qui sous-tendent ces différentes théories et, vu les ambiguïtés des interprétations musico-philologiques, est-ce que l'étude des manuscrits anciens n'ouvre pas la voie à des prises de position idéologiques, c'est-à-dire arbitraires ?

Vendredi 28 mai, 9h30 - 13h15
Modèles, tranmissions, philologie, interprétations

9h30. Rafael PALACIOS, Université Paris-Sorbonne, doctorant PLM
La *rhetorica ecclesiastica* de Fray Luis de Granada : un modèle de pronunciatio appliqué à la musique.

10h. Clémence MONNIER, Université Paris-Sorbonne, doctorante PLM
Théorie des passions et interprétation au XVII[e] siècle (titre provisoire)

En France au XVII[e] siècle, on tente, par l'entreprise de classification et de nomination des passions, d'avoir prise sur les émotions intérieures qui agissent sur l'âme. Pour Mersenne comme Descartes, la musique est une imitation de ces passions. À l'instar du peintre Le Brun, peut-on établir une technique de représentation des passions en musique ? Qu'en est-il plus précisément dans le répertoire de l'air français ?

10h30. Rémy-Michel TROTIER, Université Paris-Sorbonne, doctorant PLM
Évolution du plan tonal d'Hippolyte et Aricie de Rameau lors de remaniements de l'ouvrage

11h. Pause

11h15. Théodora PSYCHOYOU, Université Paris-Sorbonne, PLM
Les écrits sur la musique en France, de Mersenne à Rameau : fonctions discursives des autorités convoquées

11h45. Charis IORDANOU, Université Paris-Sorbonne, doctorante OMF
Le devenir de la théorie ramiste à travers quelques traités du XVIII[e] siècle

La théorie de la basse fondamentale de Jean-Philippe Rameau donne pour la première fois une base scientifique à la théorie musicale. Cependant, la théorie ramiste a été diffusée, pendent la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, non par les textes mêmes de Rameau, mais par des Philosophes peu musiciens ou par des musiciens peu théoriciens. En examinant, selon les processus modernes de la vulgarisation et didactisation des savoirs, l'évolution et la didactisation de la théorie ramiste á travers quelques traités du XVIII[e] siècle, je présente le rôle de ces « médiateurs » dans la diffusion, l'altération et le rejet de la théorie de la basse fondamentale.

12h15. Anne Emmanuelle CEULEMANS, Université catholique de Louvain-la-Neuve, Musée des Instruments de Musique Bruxelles
Martin Agricola et l'accord des *Geigen*

Dans sa *Musica instrumentalis deudsch* de 1529, Martin Agricola présente divers types de *Geigen*, dont deux sortes de petites *Geigen* dépourvues de frettes et accordées en quintes. Il conseille aux amateurs qui veulent apprendre à en jouer de les équiper de frettes, quitte à les retirer quand ils n'en ont plus besoin. Dans sa *Musica Teutsch* de 1532, Hans Gerle ironise sur ces conseils : d'une part, les petites *Geigen* ne sont pas adaptées à l'usage de frettes; d'autre part, Agricola n'explique pas comment les placer. En 1545, Agricola publie une édition revue de sa *Musica instrumentalis deusch*, dans laquelle il s'efforce de répondre aux critiques de Gerle. Cependant, face à la difficulté du calcul des intervalles, il limite la tessiture des instruments à une quarte par corde et change l'accord de la *Geige* basse. Rien ne prouve que les accords et les doigtés qu'il décrit en 1545 reflètent la pratique instrumentale de son temps.

12h45. Shin NISHIMAGI, docteur EPHE/ingénieur de recherche ANR-EPHE
Origines d'un recueil des traités de musique : Paris, BnF, lat. 7211 (XIe-XIIe siècles)

Le BnF, Mss. lat. 7211, recueil des traités musicaux carolingiens et guidoniens, est en général attribué au scriptorium du monastère de Luxeuil en bordure du nord des Vosges (RISM B III 1, p. 101-105 ; RISM B III 6, p. 191-192). L'historien de l'art Walter Cahn, compare pourtant ce fameux recueil avec un manuscrit auvergnat provenant de la cathédrale du Puy et le classe dans le groupe des manuscrits originaires de l'Aquitaine et la France centrale. En effet, dans Paris, BnF Mss. lat. 7211, les exemples musicaux sont notés en neumes aquitains. En réexaminant des indices de l'histoire de ce manuscrit, je présente une lecture d'aujourd'hui des sources manuscrites d'écrits musicaux.

Vendredi 28 mai, 14h30 - 17h
L'analyse de la polyphonie renaissante,
un état des lieux des méthodes analytiques

14h35. Nicolas MEEÙS, Université Paris-Sorbonne, PLM
Le principe de fluidité mélodique comme aide à l'analyse de la polyphonie ancienne

Schenker a conçu sa théorie à partir de deux principes : celui de mélodie fluide (*fließender Gesang*) à propos duquel il renvoie notamment à la *flexibili motuum facilitate* que Fux mentionne comme une caractéristique du contrepoint fleuri (*Gradus ad Parnassum*, Liber secundus, Exercitii I, Lectio quinta), et celui de l'espace tonal au sein duquel se déroulent ces mélodies. Il s'agit, dans l'esprit de Schenker, d'une continuité mélodique — c'est-à-dire aussi d'un mouvement conjoint — cachée derrière les figurations de surface et appuyée sur les bornes de l'espace délimité par la triade tu ton. Implicitement, Schenker fonde sa théorie analytique sur l'acte cognitif que représente la perception et l'identification de cette fluidité. La présente communication cherche à montrer comment l'identification, dans la polyphonie ancienne, de lignes mélodiques fluides, contribue à l'identification de points d'appui qui correspondent généralement à l'articulation de l'octave modale selon les espèces de quinte et quarte, conformément à la théorie « néo-classique », et qui contribuent à l'affirmation de l'unité tonale de l'oeuvre.

15h10. Catherine DEUTSCH, Université Paris-Sorbonne, PLM
Pétrarque transalpin : proposition pour une analyse comparée franco-italienne

L'analyse comparée est sans doute l'une des méthodes les plus fertiles pour appréhender le madrigal italien, genre qui fut à la fois un terrain d'émulation — voire de

compétition — entre les compositeurs, et le lieu par excellence de l'élaboration d'une *koinè* faite de figures compositionnelles sans cesse copiées et renouvelées. Cette communication voudrait élargir le champ de l'analyse comparée en s'intéressant à la diffusion et à l'appropriation d'éléments d'écriture au-delà d'un genre — le madrigal — et d'une langue — l'italien — donnés. Les mises en musique des traductions en français de Pétrarque sous forme de chansons polyphoniques constituent un terrain particulièrement fructueux pour ce type d'études. Après un bref survol de l'histoire musicale de Pétrarque en France (et de ses modèles italiens), on se penchera tout particulièrement sur l'analyse comparée de la mise en musique de *Alla dolce ombra* et *Standomi un giorno solo alla fenestra*, et de leurs traductions françaises *À la doulce ombre* et *Un jour estant*.

15h45. Christophe GUILLOTEL-NOTHMANN, Université Paris-Sorbonne, doctorant PLM
Le cheminement harmonique en tant que critère pour l'analyse de la polyphonie de la Renaissance

La présente communication questionne la réalité analytique de la modalité polyphonique à travers l'étude statistique du premier livre de madrigaux à cinq voix de Roland de Lassus (1555). Elle axe son raisonnement sur les mouvements de basse fondamentale envtant que reflet synthétique du flux contrapuntique. L'étude statistique, réalisée par le logiciel d'analyse contrapuntique et harmonique Telos, propose des pistes méthodologiques à l'analyse de la polyphonie ancienne. Elle cherche à répondre aux questions suivantes : Les enchaînements, en tant que caractéristique intrinsèque de l'oeuvre, tendent-ils à affirmer ou à confirmer l'existence d'un système modal sous-jacent ? Les progressions harmoniques au sein du système diatonique peuvent-elles être considérées comme un critère propice à établir des catégories modales tangibles ? Permettent-elles de se prononcer sur l'appartenance modale d'une oeuvre et, si oui, quelles sont les caractéristiques des modes isolés ?

16h20. Fañch THORAVAL, Université Paris-Sorbonne, doctorant PLM et Ca' Foscari, Venise
L'organisation des registres vocaux dans la polyphonie italienne : mise en oeuvre et théorisation au début du XVIe siècle

En exploitant un large éventail de dispositions de registres, la polyphonie à quatre parties produite en Italie aux alentours de 1500 témoigne d'un mode de gestion des voix que l'on retrouve avec peine dans les traités contemporains. A l'exception de quelques recommandations appelant à maintenir chaque partie dans son espace propre — attitude qui n'est pas souvent corroborée par le répertoire — la question ne semble pas abordée explicitement par le discours théorique et pédagogique. Elle apparaît par contre en filigrane lorsque le contrepoint est d'emblée abordé à quatre parties : son élaboration à partir du couple superius-tenor puis successivement bassus et altus, implique une grande mobilité des différentes parties de la polyphonie. La vocation d'un traité n'étant sans doute pas de décrire une réalité, mais bien de la transmettre, il peut n'être pas surprenant que cet aspect de la polyphonie y apparaisse comme une réalité implicite résultant des règles de consonances. Une comparaison entre les permutations de registres induites par les règles exposées dans les *Libri tres*et le *Toscanello* de Piero Aron et celles qui caractérisent le *Laude libro secondo* (Petrucci, 1508) montre qu'à cette période, les musiciens entretiennent une double attitude vis-à-vis des permutations de registres : si l'on ne peut nier l'impact des règles de contrepoint, une analyse large du répertoire montre que nombre de situations ne s'expliquent ni par la conduite des voix, ni par les successions de consonances. Bien au contraire, elles multiplient les configurations de la polyphonie, y jouant parfois un rôle fonctionnel.

Samedi 29 Mai, 9h30 - 12h
Iconographie médiévale

Président de séance : Frédéric Billiet

9h30. Isabelle Marchesin, Université de Poitiers, Centre allemand d'histoire de l'art de Paris (DFKG)
Les grands principes de l'iconographie médiévale et leur application au corpus des représentations musicales : contexte, enjeux et précautions d'usage

10h-12h - Iconographie musicale et reconstitution des instruments avec l'Apemutam

Jean-Paul Bazin, Christian Brassy, Pierre Catanes, Lionel Dieu,
Archéologie, iconographie musicale et reconstitution des instruments avec l'Apemutam

Pierre Catanes et Lionel Dieu,
La démarche d'Apemutam et le site de Charavines (film), les découvertes archéologiques et les sifflets en terre cuite
De la muse à la cornemuse : du vestige archéologique au concert
Restituer la guiterne médiévale : la vision de l'interprète — entretien illustré avec Jean-Paul Bazin, guiterneur

12h. Yves Arcizas et Claire Piganiol, Université Paris-Sorbonne, PLM,
Harpes et lyre : les formes de la harpe médiévale

Samedi 29 Mai, 14h - 18h
Organologie, restitution, réstauration

14h. Richard Dumbrill, British Museum, et Myriam Marcetteau,
La Lyre d'argent BMME 121199 du British Museum, *c*2600 AVJC : sa reconstruction d'après l'archéologie, l'iconographie et l'évidence textuelle.

14h30. Émile Jobin, facteur de clavecin et Marie Demeilliez, Université Paris-Sorbonne, doctorante PLM,
Ruckers, Zenti, Thibaut et Dulcken. À la recherche du son des clavecins : lire les traités à la lumière des restaurations

15h30. Pause

15h45. Charles BESNAINOU, ingénieur de recherche honoraire au CNRS, Institut Jean Le Rond d'Alembert
Redécouverte et reconstitution du savoir faire de la fabrique des cordes de boyau graves des basses de violon, violes et luths au XVI[e] siècle (exemples aux luths et aux violes)

16h45. YOU Li-Yu, Université Paris-Sorbonne, doctorante PLM, cithariste
Présentation de la musique de qin (ou guqin, la cithare chinoise)
Une pièce recopiée au VIII[e] siècle, intitulée *Orchidée solitaire* (en Mode de Jeishi), la partition originale écrite en tablature *Wenzi Pu* (litt. « la notation caractère écrit ») est conservée aujourd'hui au Japon. C'est une des plus anciennes pièces de qin. Cette musique très riche échappe au cadre traditionnel de la gamme pentatonique et constitue aujourd'hui une matière précieuse pour l'étude de la musique chinoise du VI[e] siècle. A l'époque des Han de l'Est, Tsai Yong (132-192) relate, dans son *qin cao* (Pratique du qin), l'origine de cette pièce : Confucius, après avoir visité tous les seigneurs féodaux qui n'avaient que faire de ses talents, vit une orchidée solitaire dans un val profond, fleur noble entre toutes les plantes sauvages. Il pensa à sa propre vie, misérable, au milieu des plébéiens et composa cette pièce. La pièce sera interprétée et accompagnée d'une recherche sur la cohérence gestuelle dans l'art du qin, d'après un texte de la même époque (réédité au XV[e] siècle) écrit par Chen Zhuo.

Dernière modification le 27/5/2010